Fundación Sin Fines de Lucro
Declarada de interés especial por la Legislatura del Gobierno de la Ciudad

Exhibición n° 6606 Lunes 28 de noviembre de 2005
Temporada n° 52 **Cine**
COSMOS

EL CUCHILLO BAJO EL AGUA (Nóz w wodzie, Polonia, 1962) *Dirección*: ROMAN POLANSKI. *Guión*: Jakub Goldberg, Roman Polanski, Jerzy Skolimowski, Jerzy Skolimowski. *Fotografía*: Jerzy Lipman. *Asistente de dirección:* Jakub Goldberg, Andrzej Kostenko, Maria Pietrzak. *Diseño del film:* Boleslaw Kamykowski. *Montaje*: Halina Prugar-Ketling. *Mezcla de sonido:* Halina Paszkowska. *Diseño de arte:* Jerzy Bossak. *Música original:* Krzysztof Komeda. *Elenco*: Leon Niemczyk (Andrzej), Jolanta Umecka (Krystyna), Zygmunt Malanowicz (joven), Anna Ciepielewska (voz de Krystyna), Roman Polanski (voz del joven). *Productor:* Stanislaw Zylewicz. *Productora*: Zespol Filmowy "Kamera". *Duración original*: 94'.

El film

El primer largometraje dirigido por Roman Polanski, escrito por él junto a Jakub Goldberg y al también director Jerzy Skolimowski, fue, como se ha repetido hasta la saciedad, muy mal acogido por las autoridades de Polonia. Sin embargo, aunque no sea chocante este hecho, uno no puede dejar de preguntarse el por qué de semejante hostilidad hacia un film que carece de alusiones directas a temas políticos o sociales de la época. Y es que, aunque tampoco hay en él simbolismos apreciables, los censores no se sintieron a gusto con esta película. ¿Qué les incomodaba, entonces? Sin duda su negrura, su trazo de existencias en estado de descomposición (universal, aplicable en toda organización social moderna), su hermético juego de engaños y crueldad, y su tono pesimista y descreído hacia el mundo que retrata, algo muy peligroso (la posibilidad de que la gente deje de creer en el mundo, de que deje de esperar) para cualquier régimen político (y no digamos ya para los autoritarios), sea del signo que sea.

El cuchillo en el agua arranca con la pareja formada por Andrzej (Leon Niemczyk) y Christine (Jolanta Umecka), quienes se desplazan en su coche con intención de emprender un viaje de relax a bordo de su yate. Todo parece en orden, nada chirría. Sin embargo, enseguida irrumpe un elemento distorsionador personificado en un joven (Zygmunt Malanowicz) al que la pareja está a punto de atropellar, y al cual, finalmente, recogen en su vehículo, convidándole a acompañarles en su crucero. Así pues, ya tenemos a tres únicos personajes (no hay ni uno solo más) aislados en una nave que surca aguas sin duda cenagosas, argumento al que recuerdan los de películas recientes como **Terror a bordo** (*Dead Calm,* Phillip Noyce, 1989) o **El peso del agua** (*The Weight of Water,* Kathryn Bigelow, 2000), films, por otra parte, incapaces de igualar en todo su metraje la tensión que posee uno solo de los planos de la película de Polanski. Más interesante, a este respecto, resulta traer a colación el proyecto inconcluso de Orson Welles **The Deep** (adaptado de la misma novela de Charles Williams que daría lugar a **Terror a bordo**), habida cuenta, además, de ciertas similitudes de puesta en escena entre Welles y Polanski (composiciones asimétricas, importancia del fondo del plano, ausencia del plano/contraplano), y también, por qué no, dirigir nuestra atención a los planos a bordo del yate incluidos en **La dama de Shanghai** (*The Lady from Shanghai,* Orson Welles 1948), y ver sus similitudes con los del debut de Polanski.

Tras una serie de pueriles competiciones entre los dos personajes masculinos por impresionar a la chica, que incluyen no pocas situaciones de atmósfera enrarecida y turbio erotismo, ella llegará a engañar a su marido con el joven, y la película desemboca en una espiral de falsedades, en la que tanto los casados (cuyo matrimonio ha dejado entrever su carcomido interior) como los amantes (su relación se intuye como una fugaz conquista, una aventurilla más del joven...) son mirados a través del velo del escepticismo más rotundo. La película concluye, pues, como empieza, mostrando al matrimonio encerrado en su coche, mas los barnices exteriores ya han caído, y el viaje al que hemos asistido ha cambiado nuestra percepción de la pareja, y

también la percepción de los personajes sobre sí mismos, rotas sus máscaras, aunque, al final, vuelvan a intentar camuflar lo viciado de su relación.

El argumento de la película se resume en dos líneas, pero no así la complejidad final de la misma, enorme, y todas sus sugerencias, que son incluso difíciles de expresar con palabras (se trata de un film de imágenes poderosas, muy bien fotografiadas por Jerzy Lipman), pues están en las atmósferas, en los ruidos, en los cuerpos... A través de incómodos diálogos y silencios, y de un uso comedido del excelente jazz del músico Krzysztof T. Komeda (efectivo para crear suspense en secuencias como la de la pérdida de control del barco), Polanski juega con la fisicidad de los intérpretes (el torso desnudo del joven; el marido untando de crema a su mujer) y los objetos (la colchoneta-cocodrilo; el cuchillo del joven, que da título al film), y mantiene un tempo narrativo deliberadamente parsimonioso, deteniéndose sin prisa alguna en los tiempos muertos que una narración clásica (por entonces ya herida de muerte en el cine americano, donde alcanzó su máximo esplendor) nunca incluiría en sus imágenes, en lo que es un claro síntoma de modernidad cinematográfica.

Al igual que pudo hacerlo Michelangelo Antonioni, se trata de filmar instantes consideradas como poco relevantes desde un enfoque narrativo, sin empatía, pero no para mostrar el vacío, como hace el director de **El eclipse** (*L'eclisse,* 1962), sino para revelarnos oscuras motivaciones en el comportamiento de los personajes. En lo que se refiere a la descentración de la narrativa, existe un director reciente que parece tener en cuenta algunos aspectos del cine polanskiano. Se trata de Michael Haneke, un cineasta austríaco que ha sido capaz de llevar al límite la idea de filmar sin distinción entre los momentos más definitorios de personajes y trama, y aquellos instantes que, faltos de utilidad aparente, terminan por desgarrar el tejido del film, del cual se hacen dueños -véase, entonces, **Código desconocido** (*Code inconnu,* 2000). Además, una de las obras más reputadas y terroríficas de Haneke, **Funny Games** (1997), comparte aún más elementos con el cine de Polanski, y, en concreto, con la película que nos ocupa, como el protagonismo de un matrimonio que ve alterados sus planes por una pareja de jóvenes no ya inmorales, sino, lo que es mucho peor, amorales, aislada a su merced, y con una durísima secuencia también a bordo de un barco en la que el fuera de campo y el plano sostenido durante una conversación banal se clavan como dolorosos estiletes en el espectador.

El futuro de una película como El cuchillo en el agua en las salas de cine actuales estaría, sin duda, condenado al fracaso económico. Su minucioso proceso de deconstrucción de personajes, su ritmo, provocaría la desesperación del receptor menos prevenido y acostumbrado a los lenguajes publicitarios. Un ejemplo inmejorable está en la secuencia de la tormenta, en la que el trío protagonista se encierra dentro del minúsculo camarote del barco. Este fragmento, una suerte de versión minimalista de **El ángel exterminador** (1962) de Buñuel, muestra a unos personajes que, aunque no se llevan bien entre sí, no consiguen escapar a la inercia de las situaciones, y continúan hablándose normalmente. Durante el período que dura la tormenta, Polanski no duda en narrar en tiempo real una canción que la chica canta, o el juego de los palitos, en el que se recrea durante más de tres minutos. El cine como reflejo de la cotidianeidad, y la cotidianeidad como espejo del interior de los personajes: En uno de los planos de esta extraordinaria secuencia, Polanski compone el encuadre con los dos hombres en primer término, y la mujer al fondo. El joven, situado a la derecha del plano, simula estar cazando una mosca que revolotea por la estancia, mientras la mujer se cambia de ropa tras él. En uno de sus movimientos para intentar capturar al insecto, el joven se gira y se queda mirando a la chica. En ese instante, el marido de ella descubre al joven, y, al darse cuenta de que el marido le observa, éste disimula y prosigue la persecución de la mosca. Un momento que constituye el auténtico corazón de la película, a la vez que un certero resumen de sus abundantes logros.

(Alejandro Díaz, extraído de www.miradas.net)

El debut cinematográfico de Roman Polanski, **El cuchillo bajo el agua**, retiene la economía narrativa de sus cortos tempranos más allá de la longitud. Sigue siendo hoy uno de los trabajos más meticulosos del director. La única que podría acercárseles es **Chinatown** (1974), a pesar de que es muy difícil compararlas. Mientras que **Chinatown** es absolutamente completa, **El cuchillo bajo el agua** favorece un acercamiento más simple. De hecho, el film es un perfecto modelo de economía; no sólo porque sólo tiene a tres personajes, sino también porque se desarrolla en una única locación: el bote. Polanski y sus co-guionistas usaron estos pocos elementos para focalizar realmente en lo que pasaría en la pantalla, haciendo algo fascinante de sus juegos de poder.

Es este elemento el que asocia a **El cuchillo bajo el agua** a los cortos de Polanski que la precedieron y la siguieron inmediatamente, **The fat man** (El hombre

gordo) y **The man and mammals** (El hombre y los mamíferos). Ambos films lidian con relaciones de amo y esclavo, a la vez que tocando el tema de los conflictos de clase. Sin embargo, más allá de la afición de Polanski por mostrar la humillación, los dos cortos eran esencialmente cómicos. **El cuchillo bajo el agua**, por su parte, es increíblemente seria, contada con un toque de oscuridad inclasificable. De hecho, Polanski dispuso la situación con significados absolutamente simples, que la audiencia no pudiera recogerlos inmediatamente. Tómese, por ejemplo, el contraste entre los dos hombres: aquí Polanski usa hechos tan simples como la edad (joven versus viejo), su color de cabello (rubio versus castaño), el trabajo (vago versus escritor de deportes) y el estatus de clase para enfatizar sus diferencias. Por supuesto, nada de esto está puesto ostensiblemente para que se preste atención, sino que los detalles gradualmente se van convirtiendo en una pintura total.

Donde **El cuchillo bajo el agua** realmente consigue sus mayores logros es en el simple hecho de que con muy poco para jugar alrededor, Polanski no tiene posibilidades de distraerse; un problema que aparece en **La danza de los vampiros** (*Dance of the vampires,* 1967) y **Piratas** (*Pirates*, 1985)**.** Debe concentrarse solamente en las imágenes visuales y en los diálogos, y hacer con ambos un trabajo destacable.

Haciendo un fino uso de la fotografía de gran profundidad de campo, Polanski logra conseguir una gran carga dramática de cada uno de los más nimios gestos. (...) El trabajo de diálogo está trabajo de modo similar; haciendo que cada parlamento adquiera su propio volumen. Lo que, lógicamente, significa que el film requiere de mucha atención. (...) El último logro de la película que requiere mención es el modo en el que evita el escollo de encasillarse en un género. (...)

(18 de agosto de 2003, extraído de www.dvdtimes.co.uk)

Usted puede confirmar la película de la próxima exhibición llamando al 48254102.
Todas las películas que se exhiben deben considerarse ***Prohibidas para menores de 18 años.***